

O baile Perfumado... O Jogo da construção da obra.

*Bia Santos**

Apresentação

O texto seguinte trata-se de uma reflexão de pontos sobre o processo do jogo da construção da obra de arte, onde analisa o artista como um ser “reprodutor”, abordado por Platão em seu livro X da República, analisado por Jaques Derrida no capítulo 07 da Farmácia de Platão.

Seguimos a análise, abordando o conceito de apropriação, ou seja, a reprodução do que já existe como referência no resgate das identificações, as quais são formadas a partir do acúmulo de informações.

Dando continuidade, dialogamos com o conceito de simulacro, a partir da análise de Baudrillard, onde verifica-se os quatro estágios, os quais a representação passou. Ou seja, fases sucessivas da imagem. Tratando-se da ilusão da representação como ponto do que queremos ver, do que queremos crê, diante de nós.

O que seria isso que vimos além do objeto real? Este ponto aborda a existência da aura “Uma trama singular do espaço e tempo”, colocado por Benjamin.

Por fim, o próprio Baile Perfumado – A OBRA. O que se faz, o que se usa, o que se coloca na sua construção.

1.O Jogo da construção da obra.

Toda e qualquer imagem formada, reproduz, mais ou menos, fielmente as sensações no sentido descritivo da imaginação, esta que parte do ponto onde cada forma que é vista nos remete a algo além do que se quer ver. Partindo do ponto em que o processo de construção da obra de arte tem como referência elementos do universo, passa-se então a perceber que o artista cumpre o seu papel de ser “reprodutor”, ou seja, a partir de um desejo, o qual é a motivação do criar, tendo como referencial elementos já existentes.

Se pegarmos um espelho e movermos com ele por todas as partes, em um momento faremos o sol e todos os astros do céu, a terra, a o outro, a todos os animais, as plantas, as obras de arte e tudo que estar ao nosso redor. Assim Segundo Platão, o artista está a três graus de distância da verdade original, pois até chegar realmente a obra temos como referência a grande obra de Deus, o Universo, a obra do artífice, a construção da matéria e a obra de arte, através do artista, a construção da imaginação, da aparência do verdadeiro.

“A ilusão constitui um importante princípio em matéria de arte, na verdade, é um princípio cardinal. Nas artes, a ilusão não é pretexto ou engano, nem melhoramento do natural ou evasão da realidade. A ilusão é a “substância” da arte a “substância” com que se faz a forma expressiva, semi-abstrata mas ao mesmo tempo incomparável e amiúde sensível. Dizer que a imagem artística é ilusória equivale, simplesmente, dizer que não é material, que não é tela, mas espaço organizado mediante formas equilibradas, com relações dinâmicas, tensões e resoluções entre elas.” (LANGER, 1966)

Quando o artista re-trabalha os elementos da realidade concreta que o cerca, ele procura dar concretude ao seu imaginário, que dará vazão ao imaginário do espectador, então, entramos em uma cadeia sucessória do imaginativo, formando-se assim a imagem, recusando a temporalidade do objeto, pois passa a ser além do que realmente é. “Entramos no universo das imagens, ou melhor, tornamo-nos o sujeito tonalizado o verbo imaginar.”ⁱⁱⁱ

2. Realidade Apropriada

De acordo com as teorias de Jean Baudrillard, cuja as idéias sobre a “hiper realidade” descrevia um mundo em que as imagens não representavam um objeto real, mas remetiam o espectador para outra imagem, numa sequência interminável, onde, tratava-se de um modo em que a simulação não era a pretensão de uma “experiência real”, mas era em mesma o único tipo de realidade que poderíamos esperar. A perda da originalidade significava que tudo era uma cópia e que, sem um original, a idéia da cópia, com suas insinuações pejorativas, não fazia nenhum sentido. Por outro lado, ao realizar pinturas que copiavam as de Picasso, o procedimento de *Mike Bidlo* fazia todo sentido num mundo em que os comerciais roubavam idéias de outros comerciais, em que a música pirateava elementos de outras músicas, em que os filmes copiavam outros filmes e as vidas dos personagens eram prolongadas por meio de série intermináveis e em que a invasão e a ubiquidade da TV apagavam os limites entre o público e o privado, entre o fato e a fantasia.

Esta época pode-se chamar de Pós-moderno, que segundo Jean-François Lyotard, o pós-moderno forma parte do moderno, tanto um como outro se distância do passado e considera suspeito. Mas, enquanto o primeiro fica prisioneiro dos ideais de emancipação da humanidade, que se há revelado como inexistentes ilusões, o segundo se limita aos discursos fáceis e procede a uma espécie de reelaboração parecida ao análise psicanalítico. Por ele o pós-moderno deve ser entendido não como a mera repetição do moderno, si não como seu exame desencantado e sem prejuízo, sua versão crítica e desmitificada. Portanto, a cultura pós-moderna era de citações, vendo o mundo como um simulacro. A citação poderia aparecer sob inúmeras formas – cópias, pastiche, referências irônicas, imitação, duplicação, e assim por diante –, mas por mais que seu efeito fosse surpreendente, ela não poderia reivindicar originalidade. Também havia um aspecto do pós-modernismo que apreciava a impropriedade de uma arte que se realizava por meio de empréstimo. A justaposição de estilos

dísparas e de imagens tiradas de fontes diferentes violentava as intenções e a integridade histórica do original.

O termo amplamente usado para descrever a cópia que *Philip Taaffe*, *Mike Bidlo*, *Sherrie Levine*, *Elaine Sturtevant*, *Jack Goldstein* e outros faziam de imagens já existentes era “*apropriação*”. Para o historiador americano Thomas Crow, essa imitação foi possível pelo fato de que “a autoridade da arte como categoria” deixou de ser a questão de contação que ela havia sido durante todo o período modernista: “Ao reduzir a mimese artística ao campo dos sinais já existentes, estes artistas simplesmente aceitam, como uma serena confiança, a distinção entre o que a moderna economia cultural define como arte.”

As teorias pós-modernas que descreviam a cultura contemporânea como sendo formada por superfícies e imagens tiveram especial aceitação na Austrália, um país muito “ocidentalizado” em suas percepções, mas bastante isolado geograficamente. Devido a esse isolamento, a compreensão que seus artistas tinham da arte contemporânea era obtida muito mais das ilustrações de revistas que da observação da coisa real. *Imants Tillers*, trabalhou nestas circunstâncias, fazendo pinturas inteiramente formadas por imagens de Georg Baseliz, Anselm Kiefer e Julian Schnabel, entre outros. Como apropriação máxima dos apropriacionistas, a “Dupla Aliança” (1987) de *Imants Tillers*, feita para sua primeira exposição em Nova York, faz empréstimo de “Nós não temos medo” (1985) de *Philip Taaffe*, uma imagem de desafio e esperança, que, por sua vez, deriva da série “ Quem tem medo do vermelho, amarelo e azul”, uma série que Barnett Newman pintou nos anos 60 e é uma volta à objetividade primária da última fase de Modrian, depois das tonalidades poéticas do Expressionismo Abstrato.

Robert Gober observou, a este respeito, que os EUA, “em particular, são alimentados e transfundidos por imagens criadas pela duplicidade”. Suas pias de gesso, embora fizessem referência à “Fonte readymade” de Duchamp, eram,

como toda sua obra, feita à mão. As instalações Robert Gober também evocam uma sexualidade ambivalente, como ocorria ocasionalmente com parte da obra de Duchamp.

Sherrie Levine, desafiou o poder da visão masculina e sua presunção de posse ao se voltar para os produtos da criatividade masculina. Copiando obras de Kandinsky, Feininger e outros, e apresentando-as como se fossem suas (pois eram dela), ela sugeriu que o problema da originalidade não podia ser isolado da consideração de quem podia ser original. A questão talvez tenha sido colocada de maneira mais clara nas fotografias de Levine “segundo” Walker Evans e Edward Weston, uma remota de imagens de dois dos pioneiros da fotografia americana, a respeito das quais afirmou o crítico americano Craig Owens: “[estaria] ela simplesmente dramatizando as menores possibilidades da criatividade em uma cultura saturada de imagens, como amiúde se afirma? Ou, na verdade, não seria sua recusa da autoria uma recusa do papel do criador como ‘pai’ de sua obra, dos direitos paternos atribuídos por lei ao autor?

Podemos trazer inúmeros exemplos de artistas que partem da apropriação para desenvolver seus trabalhos, seria entendo relatório, tendo em vista que desde o princípio do princípio a utilização de uma referência para produzir algo é evidente. Digamos que temos como marco para início de uma reflexão sobre originalidade, o texto de Walter Benjamin “*A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*”, no qual para Benjamin tem como base a contraposição entre o regime tradicional da obra de arte, caracterizado por a *aura*, ou seja, pelo valor cultural atribuído a um objeto único e duradouro, que exige uma experiência estética fundada em uma relação de distância com respeito a contemplação e o regime plenamente secularizado e desencantado inaugurado por a reprodução técnica da obra, o qual confere um valor meramente expositivo e inaugura uma relação de proximidade com o público. A obra de Benjamin abre essa porta para o que se mostra e o que é visto e como se é visto.

3.O Traje simulado

E como podemos entender essa relação entre objeto, artista, obra e espectador? No momento em que o artista se apropria de elementos já existentes, ele passa a construir referências para o resgate de sua identificação e identificação do outro. A partir de recortes de alguns elementos retirados dessa realidade e traduzidos para o plano, chega-se a uma segunda realidade, a realidade da obra, a realidade íntimada pelo artista na sua materialidade própria. Esta induzirá a uma terceira realidade, a realidade que se criará na mente daquele que se depara com a obra, buscando a sua identificação, sua maturação, sua intimidade.

“A obra de arte é uma mensagem fundamental ambígua, uma pluralidade de significados que coexistem num único significante.(...)Esta ambigüidade torna-se hoje um fim explícito da obra, um valor a realizar de preferência a qualquer outro...”ⁱⁱⁱ (Eco, 1962)

Essa identificação é formada no momento em que a memória passa a ser ativada a partir do acúmulo de informações existentes em cada um de nós, onde passamos a codificar significados do que já existe. “Todos os seres do mundo, todas as vozes da paisagem em uma narrativa bem feita têm, para o homem imaginante, uma pars familiaris e uma pars hostilis, como as vísceras das vítimas examinadas pelos arúspice.”^{iv}

Assim, a obra passa a ser uma aparência, o próprio “fantasma”, que simula a cópia do que já existe. “O simulacro nunca é o que oculta a verdade – é a verdade que oculta que não existe. O simulacro verdadeiro.”^v

Vivemos numa época, diz Baudrillard, em que já não exige que os signos tenham algum contato verificável com o mundo que supostamente representam, e ele dá uma fácil e muito citada sinopse dos quatro estágios por meio dos quais a representação passou, na história, à condição da pura simulação. No início, o signo “é o reflexo de uma realidade básica” (isso poderia ser o estágio da linguagem referencial ou científica cujo nascimento é atribuído por Jameson à

emergência reificante do conhecimento burguês). No segundo estágio, o signo “mascara e perverte uma realidade básica” (isso poderia ser o estágio ou teoria da ideologia com falsa consciência, que impede as pessoas de ver a sua verdadeira alienação ou exploração). No terceiro estágio o signo “mascara a *ausência* de uma realidade básica” (é mais difícil pensar em exemplos para isso, embora Baudrillard apresente as idéias dos iconoclastas, que temiam e desprezavam imagens da divindade por acreditarem que as imagens eram testemunhas da ausência de toda divindade). No quarto estágio, o terminal, o signo “não tem relação com nenhuma realidade: ele é o seu próprio simulacro puro” (simulations,10). No regime de simulação que é a cultura contemporânea, Baudrillard diagnostica a incessante produção de imagens sem nenhuma tentativa de fundamentá-las na realidade. Ao lado disso, como em resposta à percepção do desaparecimento do real, há uma tentativa compensatória de manufaturá-lo, num “exagero do verdadeiro, da experiência vivida” (simulations,12); em outras palavras, o culto à experiência imediata, à realidade crua e intensa, não é a contradição do regime do simulacro, mas o seu efeito simulado.”^{vi}

“Dissimular é fingir não ter o que se tem. Simular é fingir ter o que não se tem. O primeiro refere-se a uma presença, o segundo a uma ausência.”^{vii} O que se ver realmente é um encantamento encrostado a cada momento da revelação. Ver o real sem origem nem realidade: hiper-real. A ilusão da representação na obra se dá no instante em que, o que se mostra, deixa de ser o que se vê e passa a tomar uma outra dimensão na forma e no pensamento de quem o faz e de quem o vê.

4.E como é a festa?

Creemos no que vemos e pensamos o que vemos, a partir de mutações que ocorrem a cada instante. Passamos a refletir e ir além das fronteiras do real, entramos na intimidade do nosso ser, passando para uma vida que não existe mais naquele momento. Usamos então a nossa “mascara” no *Baile Perfumado* para disfarçar a realidade, fugindo de nós todos os olhares.

“O que nos olha no que vemos – atitude equivalente a prender ater-se ao que é visto. É acreditar – digo bem: acreditar – que todo resto não mais olharia.”^{viii} O que se é visto, vai além do objeto real, algo que poderíamos chamar a *aura* da obra. “Uma trama singular de espaço e de tempo”. A aura seria portanto como um espaçamento tramado do olhante e do olhado, do olhante pelo olhado. Um paradigma visual que Beijamin apresentava antes de tudo como um poder da distância: “Única aparição de uma coisa longínqua, por mais próxima que possa estar”.

Próximo e distante ao mesmo tempo, mas distante em sua proximidade mesma; o objeto aurático supõe, assim uma forma de varredura ou de ir e vir incessante, uma forma de heurística na qual as distâncias – as distâncias contraditórias – se experimentariam umas às outras, dialeticamente. O próprio objeto tornando-se, nessa operação, o índice de perda que ele sustenta, que ele opera visualmente: apresentando-se, aproximando-se, mas produzindo essa aproximação como o momento experimentado “único” e totalmente “estranho” de um soberano distanciamento, de uma soberana estranheza ou de extravagância.

Assim, a grande festa do *Baile Perfumado* – A OBRA, se faz no momento em que há a MORTE da realidade, morre-se o que se vê para usar o DISFARCE, a não realidade, o processo imaginativo, a entrega do íntimo a qual se faz colocar a MÁSCARA num momento em que a vida real não existe mais, subvertendo-se a ordem de todo universo.

***FaBIane Cristina Silva dos SANTOS**

Formada em Artes Plásticas e Mestrado em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, Salvador - Ba., Pós graduada em Metodologia do Ensino Superior, pesquisadora, doutoranda em Artes Visuales e Intermedias, pela Universidad Politécnica de Valencia – Espanha, realiza diferentes atividades independentes com respeito a Arte e sua difusão. 2002 a 2003 bolsita pelo programa Virtuose do Ministério da Cultura – Governo do Brasil, na Universidad Politécnica de Valencia – Espanha.

Notas:

- i Susanne Langer, 1966. in: MORAIS, Frederico. *Arte é o que eu e você chamamos arte*. Rio de Janeiro:Record, 1998. p.36.
- ii BACHELARD, Gaston. *A Terra e os Devaneios do Repouso*. , São Paulo: Martins Fontes, 1990. p.69.
- iii Umberto Eco, 1962. in: MORAIS, Frederico. *Arte é o que eu e você chamamos arte*. Rio de Janeiro:Record, 1998. p.44
- iv BACHELARD, Gaston. *A Terra e os Devaneios do Repouso*. , São Paulo: Martins Fontes, 1990. p.66.
- v O Eclesiastes in: BAUDRILLARD, Jean. *Simulação e o Simulacro*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- vi Connor. in:BAUDRILLARD, Jean. *Simulação e o Simulacro*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991. pg. 51;52
- vii BAUDRILLARD, Jean. *Simulação e o Simulacro*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- viii DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.p.38.

Bibliografia consultada:

- ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós, 1998.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulação e o Simulacro*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BENJAMIN, Andrew; OSBORNE, Peter (orgs.). *A Filosofia de Walter Benjamin*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1997.
- DERRIDA, Jaques. *La disseminación*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- FOSTER, Hal (org.). *La posmodernid*. Barcelona: Editorial Kairós, 2002.
- LYOTARD, Jean-François. *Moralidade Pós-Moderna*. São Paulo: Papyrus, 1996.
- PERNIOLA, Mario. *El arte y su sombra*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2002.
- PLATÓN. *Rebublica. Biblioteca de Filosofia*. Madrid: Metas Ediciones, 2001.
- WOOD, Paul...[et alii]. *Modernismo em Disputa – A arte desde os anos quarentas*. São Paulo: Cosac & Naif , 1998.